

## エドマンド・バークの美学

### ——『崇高と美の起源』寸評——

八木 敏雄

#### 1

ケネス・クラークの『ロマン主義的反逆』（一九七三）によれば、ロマン主義の起源についての議論は批評家お好みのお遊び<sup>ゲイム</sup>のひとつだそうだが、最近では、その起源を一七六四年六月初旬とする説が有力化しつつあるという。その年の六月初旬とは、英国国会議員にして稀代の好事家ホレス・ウォルポール（一七一七—一七九七）が時流にさからって建てたゴシック風の屋敷ストローベリー・ヒルで奇妙な夢を見

て、それがきっかけで、その後半世紀ばかりにわたってイギリスの女中部屋と良家の子女の頭の中を幽霊でいっぱいにする事になった世界のゴシック小説第一号『オトラントの城』を書く事になったデイトである。そのへんの事情について、ウォルポール自身は一七六五年三月九日付のウィリアム・コール師宛の手紙で次のように述べている。

去年の六月初旬のある早朝、私は夢を見て眠りをさました。私に思い出せることは、自分がどこかの古城にいたらしいこと（小生のようにゴシック物語で頭がいっぱ

いになっているような者にとつては至極当然な夢です、そして大階段の最上段の手摺の上に、籠手こてをまとった巨大な手を見たことだけです。その日の夕刻、私は机に向かい、何を言い、何を語ろうとしているかもわからぬままに、書き始めたのです。

こうして二ヵ月ほど書きあげ、ストローベリ・ヒル内の私設印刷所で印刷に付し、一七六四年十二月に初版が世に出る運びになったのが『オトラントの城』だが、この物語の出現をもつて十八世紀英國、ロマンス主義（アーサー・ラヴジョイはロマンス主義を複数で呼ぶように提案している）の起源としようというコンセンサスができかかっている、というのがクラークの認識であり、われわれの認識でもある。ところで、ここはゴシック小説そのものについて語る場ではないので委細にわたらないが、ウォルポール自身が『オトラントの城』第二版（一七六五年四月）の「序」で、その創作の意図について、これが「新と旧、二種類のロマンスを混ぜ合わせようとする試み」であると語っているところには注意したい。ここで「新」ロマンスとは当世流行のリチャードソンやフィールディング流の小説ノヴェルのこと、「旧」

ロマンスとは西欧中世のロマンスのこと。この両者の混淆の試みというウォルポールの自覚がテキスト的に重要なのであるが、十八世紀英國ゴシック小説作家にとつての「中世」の意義について、ロバート・カイリーが『英國におけるロマンス主義小説』（二九七二年）で次のように述べているところは、コロンブスの卵的な意見だが、傾聴に価する。

中世が重要視された主たる理由は、それが、宗教と詩と歴史との境界が判然としない信仰と迷信の時代だったからである。スモレットのように、中世を大いなる無知の時代だった、と嘆くこともできただろう。が、ハード司教がそうであつたように、中世とは、一般的に現実と認められていたものに、知ることができるものばかりか想像できるものも、外面的な生活ばかりか半ば秘められた内面的な生活も含まれていたがゆえに、十八世紀より広範な生活領域をもつた時代と見なすこともできたのである。ゴシックに価値を見出した者にとつて、〈暗黒時代〉の〈闇〉も、美学的にいえば不利な状況ではなかつたのである。

中世とは、つまるところ、十八世紀の合理主義がこちたくも截然と分離し細分化した現実の諸領域を混然としてあわせもつていた鷹揚闊達な時代、「無意識」などをわざわざ「発見する」までもなく、それがそのまま「意識」の延長としてあつた時代、ひよつとして逆だと思われるかもしれないが、人間経験の領域が「理性の時代」以降のそれよりはるかに広大な時代だった、ということだろう。そうなら、新古典主義とロココ趣味の均整と調和と抑制に対する反逆として発生し、したがって自我の拡張欲と無限への憧憬を基本的な内的エネルギーとしてもつロマン主義が最初に生み出した文芸のジャンルが、オーガスタン期の理性の抑圧やデコーラムの検閲の眼をかすめて噴出しようとしていたイギリス民衆の内的衝動、憧憬、狂気、空想を、そこに安全に封じこめる器としてのゴシック・ロマンスであつたことは理に叶つたことだった。そして事実、アカデミックスな文学史ではイギリス文学の日陰者・反主流派であるけれども、この『オトラントの城』を嚆矢とするゴシック小説は十九世紀初頭にいたるまで隆盛をきわめ、その間、オーステインなどには揶揄されながらも、リーヴの『イギリスの老男爵』（一七七六年）、ベックフォードの『ヴァ

セック』（一七八六年）、ラドクリフの『ユドルフォアの謎』（一七九四年）、ゴドウィン『ケイレフ・ウィリアムズ』（同上）、ルイスの『マンク』（一七九六年）、メアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』（一八一八年）、マチュリーンの『放浪者メルモス』（一八二〇年）などの傑作を生み、その後は英国ヴィクトリア朝の大衆文芸、十九世紀に華ひらくアメリカ文学主流派、それにプロンテの『嵐ヶ丘』（一八四七年）などにエネルギーを供給することになった。英国ロマン主義の始まりを一七六四年六月に設定すること、つまり（W・S・ルイスの連続講演『ホレス・ウォルポール』（一九六一））によれば長年国会議員を勤めながら私腹を肥やすことなく、誰もが屋敷を持ちたがるのに、わざわざゴシック風のまやかしの居城を建ててそこに住み、吝嗇でありながら、家具や絵画や陶器や骨董品には浪費し、ダンディでディレッタントでありながら奴隸交易に反対し貧民救済に尽力し、無信仰だと言いつつ、国教を支持し、友人の数は多く、かつ彼らに尽しながら、友情については辛辣な意見の持ち主で、貴顕未亡人との談笑交際をたのしむかたわら、カードの賭事に精励し、生来虚弱體質をかこちながら不撓不屈、明るい顔で痛風結石やその他

の不快事に耐え、独身をまもりながら八十歳まで長生きし、「当時においてすでに謎」であったホレス・ウォルポールが四十六歳のときにゴシック小説を書くきっかけになった夢を見た日をもってロマン主義誕生の日に設定しようというのは、それなりに筋が通ったことなのである。

そういうことをちゃんと認めながらも、しかしながら、ケネス・クラークはちゃんと異説を述べる——ロマン主義が始まったのはもうすこし先だ、と。ロマン主義は、この英国ジェントルマン美術批評家によれば、一七五五年十一月一日にリスボンを襲い、この大都市を廃墟と化し、一説には六万人の死者を出したという大地震をきっかけに出版を震撼し、その「常識的な楽天主義の滑らかな表面にひびが入った」。この地震の衝撃がいかに大きかったかは、ヴォルテールの『カンディッド』（一七五九）の読者なら承知だろうし、ゲーテ（当時まだ六歳だった）が「恐怖の悪魔」がこれほど急速に全土を席捲したことはかつてなかった」と書いていることから、またパリにあったルイ十五世の愛妾ボンパドゥール夫人でさえ一週間にわたって口紅をひかえ、ロンドンの賭博場ホワイトでも二週間にわたつ

て賭金が顕著な減少をみせたことからわかる、とクラークは言う。が、このような「証拠」で納得するかしらないかは、ほとんど各人の趣味の問題だろう。

ロマン主義というような、ある意味ではヨーロッパ精神の「定数」であり、通時的であると同時に共時的な文化のムード、ファッションであるようなものについて、その起源を問うとき、正確な時日を特定することにより、いかなる象徴的事件を選択するかが問題なのだ。そうなら、私も「異説」を出す権利があるというもの。私はロマン主義の始まりを一七五七年四月二十一日に設定する。それは、百科事典などによれば「イギリスの政治家、雄弁家、政治哲学者」とあつて「美学者」などとは決して書いてないエドモンド・バーク（一七二九—九七）が若いときに無署名で最初に『崇高と美の觀念の起源に関する哲学的探究』（Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757）を発表した正確な日付である。バークは自分のことを「美学者」（ちなみに、ドイツのバウムガルテンが「感性の科学」としての『美学』*Aesthetica*を世に出したのが一七五〇年）などとは思つたことはなかったけれども（彼は「美学」などは男子一生の仕事にあらずという

見習いたい気概の持ち主で、若気のあやまちをあらため、志を立てなおして、晩年にはアメリカ植民地政策と対フランス革命対策でてんやわんやのイギリス政界において雄弁でならした大物政治家になった）、この本がその後のロマン主義文芸に与えた影響には計りがたいものがある。『崇高と美の起源』は、いわば『ロマン主義教本』として、多くの実作家たちにロマン主義の理論を提供したのである。

## 2

ロマン主義の始まりをリスボンの大地震（一七五五）に設定しようと、ウォルポールの『オトランドの城』（一七六四）におこうと、バークの『崇高と美の起源』（一七五七）に擬せうと、それらの「事件」に共通することは、恐怖を根底に秘めていることである。

たとえば、地震がこの世でいちばん恐いことのひとつであることには、まず異議はあるまい。ところでバークは「崇高」という観念を「恐怖」に結びつけるのである。

苦痛 (pain) と危険 (danger) の観念をかきたるのにふさ

わしいものは何でも、つまり、ともかく恐いもの、恐い対象と関係があるもの、ある点で恐怖に類するものは何でも、崇高 (the sublime) の源泉である。（一・七）

だから、むろん、地震は雷、闇、孤独、巨大なもの、高く聳え立つものとともに「崇高」の源泉である。が、このような指摘は何も面白くあるまい。バークの途轍もない面白さ、独創はその先にある。たとえば「悲劇の効果について」（一・一五）という章がある。彼はそこで恬淡としてこんなことを言う。お芝居が始まろうとしている瞬間、近くの広場で有名な国事犯の処刑が行われるという声が聞こえてくれば、劇場はたちまち空になってしまうだろう、と。

「劇場が空になることはまねごと (imitative act) が本物と比較して弱い」からである。現実そのものが血と苦痛と恐怖の見せ物と化せうとしているときに、劇場などでにせもの、所作ごとなどにかまけておれようか。ただし、そういう本物の悲劇をたのしむためには絶対に欠かせない条件がある。それは見る者としての自分は絶対に安全だ、という条件である。われわれは「自分なら絶対にしない」ということと、「それが行われるならば是非とも見たい」という

ことを「十分に区別しない」のである。つまりパークが言っていることは、キリスト教の黄金律をいくらかもちつて言えば、人は自分がされたくないことを人がされるのを見るのが、こと志に反して、こよなく好きなのだ、という恐しいことだ。

われわれは、その不幸が除かれることを心から願っているようなことを見るのに喜びを覚える。英国の、はたまたヨーロッパの誇りでもある高貴なる首都ロンドンが、自分自身はその危険からできうるかぎり遠く離れているにしても、大火とか地震とかで破壊されるのを見たいと願うほど奇妙に邪悪な人間はいないと信じる。だが、不幸にもさように致命的な災害が起きてしまったと仮定しよう。あらゆる地方から、廃墟を見物するために、いかに大勢の人間が押し寄せることだろうか。その多くは、栄光に輝くロンドンが見えなくても文句ひとつ言わなかった連中だろう……事実であろうと想像であろうと、他人の苦しみに喜びを覚えるためには、自分の生命がさししまった危険にさらされていらないことが絶対に必要であることは確かである。しかし、だからといって、そこ

から、さししまった危険から免れていることが、あれこれのことに私が喜びを覚える原因だと論ずることは知に偏した議論 (sophism) である。自分自身の心のなかに、そのような満足感の原因を区別しうる者はいない、と私は信じる。いや、われわれはあまり激しい苦しみを受けないとき、またわれわれの生命がさししまった危険にさらされないとき、われわれはみずから苦しみながらも、他人に同情できるのである。

今日のように、安全な距離を置いて、遠くで起っていることを、茶の間で、しかもリアル・タイムで見るテレビジョンという視覚装置全盛時代において、いま現にどこかの山荘でおこなわれている銃撃戦や燃えさかるホテルの窓から落下の法則にしたがって落ちてくる人間をブラウン管上に見る「愉悦」について、いったい誰がパークほどあけすけに語ることができるだろうか。凡庸なマス・メディア論を一ダース読むより、十八世紀中葉に書かれた『崇高と美』一冊を読んだほうがよほど有益であり、刺激的であろう。そして報道の自由とか使命とかいって、恐しい、おぞましい、身の毛もよだつ事件や対象をカメラなどの装置

を使って、いかに安全にリ・プレゼントするか、そしていかにシュミレーションとしての「恐怖」を提供するのがマス・メディアの重要な仕事の一部であるかを、バークの本はあけすけに教えてくれる。いや、またマス・メディアそのものが、リ・プレゼントしようとする対象から、いかに距離を保つかというテクネーにほかならないことを、われわれに明確に気づかせる。が、閑話休題。

### 3

エドモンド・バークの「美学者」としての最大の功績は、おそらく、「美しい」もの、「崇高な」ものがわれわれの外部に存在するのではなく、われわれの諸感覚を通じて「美しい」とか「崇高」とかいう感情を生み出すものが外部にあって、そういう「反応」をわれわれの内部に惹起するだけであることを指摘したところにあるのだろう。それに、「美」と「崇高」を截然と区別したところにあるだろう。

その両者を区別するあたり、バークはまた、「心に強力な印象を与える諸観念——たとえば〈苦痛〉と〈快

楽〉」を「自己保存」(self-preservation)と「社会性」(society)のいずれかに属するものとして区別できるとし、「崇高」を前者に、「美」を後者に結びつけ、前者のほうが後者よりわれわれにとって切実である——つまり自分の命にかかわることが誰にとっても最大の関心事で、ゆえに「崇高」のほうが「美」よりも印象としては強烈である、と述べている。

苦痛と危険の観念をかきたてるのにふさわしいものは何でも、つまり、ともかく恐しいもの、恐しい対象と関係があるもの、ある点で恐怖に類するものは何でも、崇高の源泉である。すなわち、それは心が感じうる、もっとも強烈な感情を生じるものである。私は、もっとも強烈な感情という。なぜなら、苦痛の観念は快楽の領域に入りこむ観念より、はるかに強烈だと信じるがゆえにである。疑いもなく、われわれの受ける苦悩が心身に及ぼす影響は、もっとも物知りの官能主義者が示唆しうるいかなる快楽よりも、また、もっとも活潑な想像力の持ち主や、もっとも健全でこのうえなく敏感な肉体の持ち主が味わいうるであろう快楽よりも、はるかに大きいのであ

る。……「しかし」危険や苦痛があまりにも身近かに迫るとき、それらは喜びを与えることができず、ただ恐しいだけである。ところが、ある程度の距離をおくと、またある程度緩和されると、それらは、われわれが常日頃経験するように、喜ばしいものとなりうる。

要するにバークは、危険なく危険を味わえるのが最高で、それを「崇高」と呼ぼうというのである。そして、そういう感情ないし観念を喚起するものとして、無限、広大、剝奪ないし欠如、闇、孤独、轟音、困難、野心……などを列挙してみせる。このカテゴリーなど考慮しない、無節操な列挙の仕方など、バイナリーな分類以外に分類などないと考える厳格な方法論の持ち主からみると、でたらめもいいところだと思われるかもしれないけれども、これが経験主義的アングロ・サクソンのやり方なので、こういうカタログは具体的に考えようとするときにはなかなか便利ではある。遠くから氷山を眺め、山麓からアルプスを仰ぎ、深淵のふちから腹ばいで深淵を眺め下ろし、遠雷に耳を傾ける——そのように安全に危険をエンジョイすることによつてもたらされる感覚のことを「崇高<sup>サブライム</sup>」と呼んだと

ころにバークの独創がある。これはゴシック小説を読む楽しみから、今日のテレビの実況やスリラー映画を見る楽しみに、遊園地のジェット・コースターに乗る擬似墜落体験に至るまでの、恐怖をかきたてるフィクションや装置のからくりや効果も、巧みに言い当て、説明している。

このように「自己保存の本能」にかかわる「崇高」に対して、「種属維持の本能」にかかわるものをバークは「美」と規定する。「愛、あるいは愛に類する感情を引き起こすような諸性質を、私は美と呼ぶ」(三・一)とバークは言いい、そういう感情を引き起こすものとして、小さいもの、滑らかなもの、なだらかなもの、繊細なものなどの、要するにわれわれの五官をなごませ、喜ばす資質を挙げる。つまり、これは男性中心的な議論とも解されなくはないが、一般に女性的な原理にかかわるものが「美」なのである。これは、小さなもの、なめらかなもの、繊細なものを愛する口コ趣味、均整と秩序をよしとした新古典主義の資質そのもののことであり、その「美」を「崇高」の下に置くことによつて、バークはロマン主義の美学、一種の反動の美学を唱導したのである。当時のサー・ジョシュア・レノルズやウィリアム・ブレイクのような画家、多くのゴシック



ク小説家たち、サムエル・ジョンソン、ワーズワス、コー  
ルリッジ、トーマス・ハーディのような英国主流派文学者  
たち、それにディドロやレッシングやカントなどのヨー  
ロッパ大陸の作家たちが、直接・間接にバークの『崇高と  
美の起源』に負っていることを自認していることを指摘し  
て、寸評を終えたい。（本稿は昭和六十一年度、成城大学特別  
研究助成「英米文化と日本」の研究会「六十二年三月一日」で発  
表したものである。）